

A Nação Modernista em contos de Bernardo Élis e Marques Rebelo

Marcos Vinicius Caetano da Silva (Bolsista\CNPq\UnB)

Orientador: Edvaldo Bergamo (UnB)

*Festa no arraiaí
É pra lá de bom
Ao som do fole, eu e você
A vila vem plantar
Felicidade no amanhecer
Festa no arraiaí
É pra lá de bom
Ao som do fole, eu e você
A vila vem colher
Felicidade no amanhecer*

*O galo cantou
Com os passarinhos no esplendor da manhã
Agradeço a deus por ver o dia raiar
O sino da igreja vem anunciar
Preparo o café
Pego a viola, parceira de fé
Caminho da roça e semear o grão
Saciar a fome com a plantação
É a lida...
Arar e cultivar o solo
Ver brotar o velho sonho
Alimentar o mundo, bem viver
A emoção vai florescer*

*Ô muié, o cumpadi chegou
Puxa o banco, vem prosear
Bota água no feijão, já tem lenha no fogão
Faz um bolo de fubá*

*Pinga o suor na enxada
A terra é abençoada
Preciso investir, conhecer
Progredir, partilhar, proteger...
Cai a tarde, acendo a luz do lampião
A lua se ajeita, enfeita a procissão
De noite, vai ter cantoria
E está chegando o povo do samba
É a vila, chão da poesia, celeiro de bamba
Vila, chão da poesia, celeiro de bamba*

*Festa no arraiaí
É pra lá de bom
Ao som do fole, eu e você
A vila vem plantar
Felicidade no amanhecer
Festa no arraiaí
É pra lá de bom
Ao som do fole, eu e você
A vila vem colher
Felicidade no amanhecer*

(A vila canta o Brasil, celeiro do mundo - Água no feijão que chegou mais um. G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel. Arlindo Cruz , Martinho da Vila , Leonel , André Diniz , Tunico da Vila.

No dia 14 de Fevereiro de 2013, a Vila Isabel foi anunciada como campeã carioca do Carnaval 2013. A escola de Samba utilizou a temática do campo, recriando o clima e as tradições da rotina provinciana como se fosse um grande arraial de São João, mas ao tradicional som do samba. A apresentação ressalta a importância do Brasil na economia agroexportadora mundial com a simplicidade e a harmonia do campo sobre o espetáculo do samba carnavalesco na forma de um verdadeiro samba, fundindo os estilos e, também, melhor dimensionando a cultura nacional.

O enredo da escola é uma das provas do quanto a dualidade campo e cidade está presente no pensamento nacional brasileiro. O espírito campestre e de brasilidade são os mesmos, apesar dos temas e técnicas evoluírem e se diversificarem. Isso nos leva a buscar tais relações numa das maiores bases de amadurecimento da cultura e pensamento nacionais, no modernismo da geração de 30, tempo no qual melhor foram definidas as origens da formação étnica brasileira com as obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, e onde o regionalismo tomou dimensões de reflexo da realidade nacional com obras como as de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, e outros. Neste trabalho trataremos dessa dualidade entre campo e cidade na literatura nacional modernista por meio dos contos de dois desses autores: Bernardo Élis e Marques Rebelo. Este recebeu fortes influências de Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto, e ambientou suas obras no meio urbano carioca. Aquele, goiano e herdeiro da grande obra de Hugo de Carvalho Ramos, ambienta sua obra em meio ao sertão goiano dos anos 30. A partir do diálogo entre literatura e cultura local, essenciais à Identidade nacional brasileira, como provou o Modernismo de 22, veremos no que se diferenciam as literaturas locais, portanto de ritmos sociais locais diferentes, por meio da alegoria ainda concebida em nossa realidade sócio-econômica do Campo e da Cidade.

1. Campo e Cidade

Muito se discute sobre campo e cidade na história, e como isso é refletido na literatura. Se ao campo foram atribuídas características de paz e serenidade durante a transição da idade média para a idade moderna, em relação ao caos citadino, muito se deve à dominação dos senhores de terra em relação aos seus

subordinados. Tal dualidade nunca foi imparcial: um extremo sempre era superior ao outro, dependendo da posição do eu-lírico e/ou de seu contexto histórico (WILLIAMS, 2011; p.21). Destacamos, também, que a maior manifestação disto é a lírica, que não é o gênero objeto deste ensaio. Este se trata do conto. Considerando tal gênero tipicamente urbano e sua versatilidade, é imperativo que a narrativa se dê de acordo com a posição do narrador, o que nos leva a tomar em grande consideração o foco narrativo. O nosso olhar, então, é mais culto e citadino em relação ao campo. As relações sociais em tais ambientes, que serão agentes transformados em matéria literária, nos faz destacar duas figuras importantes: o malandro e o caipira. Embora seja destacada a importância que lhes é dada, somente ao meio do trabalho serão melhor discutidos.

A produção de Élis, do final da década de 30 aos anos 60 do século XX, se dá em meio à urbanização do então esquecido centro do país, espaço sujeito às mazelas do desenvolvimento não-uniforme e à criação das lógicas próprias do sertão. A implantação da capital Goiânia, assim como a nova capital do país, apontam as velhas estruturas de nossa colonização e marcas do esquecimento do centro do país em relação ao litoral, onde se localizava a capital Rio de Janeiro, espaço da obra de Rebelo. Este marca a sua obra pela ambientação suburbana, pela comunidade e pela presença maciça do governo Vargas.

Dividiu-se em três os itens temáticos em análise para melhor compreensão de como esta alegoria é apresentada na definição de nação brasileira por meio da literatura, cuja cronologia aponta da segunda fase do modernismo para o período que definimos contemporâneo. O espaço tem destaque por se tratar de um espaço natural para a criação artística, principalmente ao se tratar da alegoria Campo-cidade, representativos pelos contos *Quadra de São José*, de Bernardo Élis (1944) e *Na rua Dona Emerenciana* (1931) de Marques Rebelo. A violência é um tema que abre espaço para as relações entre espaço e indivíduo, assim como o tratamento entre indivíduos. Para tanto, os contos *Um duelo que ninguém viu* (1965) de BE e *Caprichosos da Tijuca* (1942) de MR são objetos de análise. Por último, os contos *A Enxada* (BE) e *O bilhete* (MR), publicados em 1966, serão examinados sob a ótica do trabalho.

2. Nem todo morro é feito de Samba

Ao tematizar os espaços do campo e da cidade, há de se considerar que a partir da década de 30, um olhar cada vez mais social estava em voga em diversos campos do saber, inclusive na Literatura (CANDIDO, 1987; p.182). As adversidades não só espaciais, como sociais, era o que fazia vários Fabianos migrarem para a cidade e se fazerem Macabéias. A cidade e o campo se tornavam cada vez mais distantes, embora dependentes. Em *Quadra de São José*, podemos perceber isso através da narrativa de Angelino.

Ao aproveitar a estiagem para apartar as vacas leiteiras e, em seguida, cavalgar, Marcelo comenta com seu veterano, o velho Manuel Angelino, a respeito do tempo: " - Nunca vi um São José tão molhado!" (ÉLIS, 1974; p.47). Eis que Manuel relata que já o vira mais chuvoso na década de 20, fato do qual Marcelo duvidara, uma vez que se tratava de uma ocasião na qual a ponte velha do Corumbá havia sido levada pela água.

O relato se dá quando o patrão de Angelino havia viajado. Caíra uma chuva forte dia 20, e o patrão havia prometido já estar em casa dia 21, aniversário da patroa. Despertado pelo chicote do patrão, Angelino fora guardar a montaria quando soubera que seu patrão, que não era nada rezador, fizera o caminho do Boqueirão - o caminho que, com a mais absoluta certeza, tivera a ponte movida. Não acreditaram, ele e a patroa, que o Coronel estava vivo.

No dia seguinte, o Coronel contou a todos que passara pela ponte meia-noite, sendo que seis horas da tarde a ponte havia sido levada pela água, restando apenas uma única viga de madeira. Ao ir ao local investigar, verificou-se que o burro que carregou o coronel em plena tempestade o fez por toda a extensão da viga, escorregando em certo ponto mas reequilibrando-se em seguida. O coronel se pôs em lágrimas e decretou que nunca mais montaria no animal. Angelino o levou á pé, se referindo a ele como "amigo" ao coronel. Ao final, Marcelo e Angelino voltam ao trabalho e pensam em silêncio, ao se referirem ao burro Pó: "Burro de fiança!" (ÉLIS, 1974; p.52).

A grandiosidade da natureza, harmoniosa em sua ação, é comparada com a pequenez do homem, que se refugia no sobrenatural para que sua relação com a natureza seja explicada.

Seu José encolheu os ombros e eu de meu canto senti uma coisa ruim por dentro, enquanto um arrepio esquisito punha de pé os cabelos de minha nuca e de meus braços.

"Tesconjuro" - pensei. Aquilo só podia ser obra do tinhoso, que o dia era de sexta-feira da Quaresma e meu patrão não era nada rezador. Contudo, o coronel estava vivo e são e portanto fui para a cama de novo, mas nada de pegar no sono, encafifado com a história da ponte. (ÉLIS, 1974; p.50-51)

O sertão inóspito é perigoso para a vida, que é colocada por um fio ao vermos a passagem perigosa de Pó com o Coronel. O próprio coronelismo, por sinal, é marca de um lugar onde a modernização ainda é distante, assim como a velha madeira que reveste a ponte. O burro é tratado como um herói, o que rende uma história de narrativa popular contada por Angelino, mas o que se mostra, em suma, é que ninguém está seguro em tais condições precárias. Tal tratamento também é uma marca humorística de BE que fornece certo equilíbrio à narrativa e mostra domínio da técnica utilizada.

As marcas de oralidade e o fato de a história ser uma narração de algo que o personagem de Angelino viveu são fatores a serem considerados: o regionalismo é identificado não pela paisagem, mas pelas particularidades da região a partir de seus habitantes. Ou seja, a partir de Literatura e Subdesenvolvimento (CANDIDO, 1987; p.146-161), é possível verificar a ação de uma consciência catastrófica de atraso. A presença de uma narração primeira, de narrador onisciente, que é sucedida com a narração do personagem Angelino, é marca de BE, que funde as normas ditas urbanas da linguagem culta padrão com as particularidades linguísticas de sua região de origem, adquirindo certo tom anedótico. A linguagem, aliás, é um dos traços definidores do sertanejo grotesco, que se opõe ao ideário romântico do goiano, como Santos (2004; p.132). O cenário de Élis é o de um "universo interiorano enfraquecido perante a própria nação". Não se vê mudanças concretas em relação ao caboclo remanescente da decadência aurífera do Goiás, nem associadas à terra, muito menos à democracia, mesmo com a presença da recém-implantada capital goiana. O estado não mostrou sequer algum estímulo ao aprimoramento da tecnologia agrária. A urbanização fora feita, mas restou a ele conviver com a tradição inventada, marca citadina que também se mostra um forte motivo para a alienação do trabalhador na roça e na cidade.

Por outro lado, o ambiente coletivo de *Na rua Emerenciana* (MR) se mostra o espaço propício ao aparecimento da figura do malandro.

No conto *Na rua Dona Emerenciana*, ao Jerome chegar em casa, logo é questionado por Dona Veva se recebera o salário, que era necessário para se adquirir os sapatos da pequena Juju. Também perguntou se trouxera a Venosina, e obteve resposta positiva. Dona Veva, que mandara Fifinha comprar pão, cuidava das contas e da casa para que ela se mantivesse. No momento em que Fifinha volta com o pão, Seu Azevedo, amigo de Seu Jerome, começa a falar de política com ele, sempre cheio de censuras: "Que é feito da dignidade?

E da honestidade? Leia os jornais, veja e me responda! [...] Uma caterva de ladrões! Só ladrões! E os políticos? Ah! Ah! Ah! Num país assim, só Lapião como presidente, Jerome. Lampião, ouviu? Lampião!" (REBELO, 2002; p.52).

O foco do conto muda para duas meninas que desconfiavam de alguém suspeito. Então, este volta-se para o Seu Azevedo, em terceira pessoa, reclamando da pouca-vergonha de um certo Martins da Recebedoria. O narrador declara "Não sabe da missa a metade, meu caro! Eu sei, eu sei." (REBELO, 2002; p.52), e apontou que Martins havia denunciado o desvio de dinheiro, seus integrantes e dissimulações.

Dona Veva é narrada junto à janela, expressiva e queixosa com a espera de Judite, que fora à cidade levar uma encomenda de bordados. Seu Azevedo espera a reação dela a respeito do quão triste era serem os justos pisados "pelos grandes, sem esperança, sem oportunidades, sem direito a um destino, meros fantoches nas mãos hílares dos ousados e favorecidos" (REBELO, 2002; p.53), alternando entre o discurso direto e indireto e falando que "este mundo é um circo...". Ao chegar a amiga de Dona Veva, a Dona Pequetita, começam a falar sobre a saúde da Dona Maria, que não andava bem em razão de um reumatismo. O narrador, então, fala sobre o mal costume de Seu Azevedo ter prazer em falar de doenças. Eis que o mesmo começa a decretar que algumas pessoas conhecidas a Seu Jerome não duram muito. Um deles fora relatado como o que deixara parte da família órfã, e Azevedo perguntara a Jerome se ele se lembrava dele. Jerome pensa: "Se me lembro! Patife..." (REBELO, 2002; p.54).

Dona Veva fora descrita em estado degradante, mas que se mantinha viva em razão do remédio Venosina, uma vez que "tinha cinco crianças pra criar" (REBELO, 2002; p.54). Veva então imagina se ganhasse na Loteria, e diz que contaria somente a Jerome, colocaria tudo na poupança para garantir o futuro dos filhos, mesmo se estiver morta, contando com a presença de Jerome para educá-los. Dona Veva pensava no futuro de Juditinha com um rapaz próximo.

Desviando-se temporalmente da rotina alegre e nostálgica do subúrbio, o inverno irrompe com o enterro de Jerome. Veva, pensando em Jerome, lembra do aviso do mesmo: "Veva, cuida do montepio! - o montepio que deixara, cento e vinte e cinco mil réis, que o senhorio levaria todo, e ainda faltaria" (REBELO, 2002; p.56). Sem a presença de familiares próximos ou que devam a presença a eles, Dona Veva vê o morto com a foto do casamento que tiveram e se emociona. Seu Azevedo, que pagara o enterro, tentou consolá-la dizendo que a vida não acaba com a morte de Jerome, pois este era o destino, mas que ela

ainda tinha seus filhos. Vendo a sua condição de parálitica e dando ouvidos a Azevedo, ela o encarou de modo a fazê-lo calar e começou a gritar com as mãos para o céu.

O conto mostra a clara linha que divide a classe favorecida e a classe desfavorecida através das curiosas críticas de Seu Azevedo, assim como do sistema político em meio à coletividade presente na rua Dona Emeréciana, localidade que dá nome ao conto. A figura coletiva das comunidades é essencial não só para a compreensão do espaço físico do Rio de Janeiro, mas também político, o que nos faz pensar nas zonas Sul e Norte da capital carioca. Seu Azevedo é uma figura que decreta arbitrariamente o destino dos personagens da comunidade, e Dona Veva se vê na condição de representante e líder de sua família. A comunidade, a voz individual e a voz familiar integram o conto e ambientam-no com suas vozes e assuntos corriqueiros (mexiricos).

O coletivo se mostra pelas crianças a brincar, os fatos estranhos que observam, a chegada dos vizinhos, os assuntos tratados, que pode ser sobre eles mesmos, os costumes e indivíduos que integram o conjunto de moradores da rua. Josué Montello aponta a técnica do mosaico na narrativa de Rebelo, grande herdeiro das técnicas de Machado de Assis em relação à contística urbana, o que "nos permite reconhecer que o conto era efetivamente sua vocação mais alta: permitia-lhe a síntese da vida na síntese da página literária harmoniosamente trabalhada" (REBELO, 2002; p.10). Seu Azevedo, por ser uma voz crítica que apreende a todos, é uma voz individual que, de certa forma, ameaça o equilíbrio dos envolvidos na comunidade, como se vê pela reação de Dona Veva a ele durante o enterro.

É importante destacar a importância dada à comunidade, segundo Matos (1982, p.29), ao afirmar que

se a identificação quanto à carência econômica, às formas de vida e habitação, à etnia, etc., é um fator que motiva e justifica a tendência para a união e organização internas entre os favelados, o samba será uma das manifestações práticas dessa tendência ao mesmo tempo que sustenta e impulsiona. Ele não é evidentemente a única forma de organização interna nas favelas, mas é provavelmente a mais importante.

A manutenção da comunidade e suas diversas vozes fez surgir a figura do malandro.

3. O Direito ao Grito

Terry Eagleton, na introdução de sua *Literary Theory - An Introduction*, define a literatura como uma violência contra a linguagem usual, do dia-a-dia, de sentido denotativo. Esta acepção é importante para a compreensão da figura do malandro e de seus artifícios. Vamos deixar o malandro chegar até nós como no momento em que o marido de Indiana, que é narrador-personagem de *Caprichosos da Tijuca* e declaradamente escritor de romances, recebe Lindolfo, representante da escola de samba que dá título ao conto.

Desejoso por falar com o "dono da casa", Lindolfo finalmente é recebido pelo Escritor. Ele, "com rústica delicadeza, lamentou me incomodar e se apresentou como membro da comissão angariadora de auxílios para o carnaval dos Caprichosos da Tijuca" (REBELO, 2002; p.226). Uma regressão ocorre na narrativa, o que evidencia a presença de música grave e comovente se movendo pelas ruas além, o que acordou um dos filhos do Escritor. A mãe fala ao pequeno que são os malandros. Ao voltar o foco para o momento em que Lindolfo estava com o Escritor, ele pergunta se foram eles que passaram na noite anterior, mas o malandro fala que não fora o bloco deles, que é mais antigo; ou seja, com mais tradição. O Escritor supôs que este estava lá para pedir-lhe um auxílio para a escola, mas este não possuía a licença necessária para se assegurar que era devidamente registrada pela polícia. Se a desconfiança no malandro começa pela sua caracterização, ao início do conto, aqui começa a se problematizar. Ele diz que pode trazê-la, caso o "doutor" estivesse desconfiado. O Escritor confessou-se atrapalhado, pois era um malandro que parecia sério. O Escritor pediu-lhe para que passasse no dia seguinte pois estava desprevenido, e Lindolfo disse que Bastinho, presidente do clube, poderia passar em sua ausência. Este é definido por Lindolfo como "é de cor, mas tem estudos" (REBELO, 2002; p.228), e logo depois o malandro fala da tradição do clube, uma vez que o Escritor havia se mudado fazia pouco tempo e não conhecia o clube, e o convida para uma visita. Também o incita a levar a família, uma vez que o clube é uma sociedade familiar, "gente pobre, mas decente" (REBELO, 2002; p.228). O Escritor se compromete a ir, combinando o horário das nove horas, e, ao despedir-se de Lindolfo, apertou-lhe a mão com vontade de dar-lhe o dinheiro que tinha, "mas já que tinha mentido, não quis desmentir" (REBELO, 2002; p.229).

No outro dia, ao trabalhar em seu romance, o Escritor se empolgara com o trabalho, tanto que quando reparara que passara a hora, já era meia-noite. A esposa, consciente de que a prioridade do marido era o romance, seu trabalho,

preferiu não interrompê-lo. No dia seguinte, depois de promovido um jantar a amigos, Lindolfo bate à porta convidando o Escritor a ver o ensaio, que desta vez era geral. Ele explicara que Bastinho, furioso com a ausência do "doutô", fora até a casa do Escritor e o vira a trabalhar sem parar, e perguntara se o Escritor era do crime, o que Lindolfo não soubera responder. O que era visível para Bastinho era que estava ocupado. O Escritor, então, fora ao ensaio, simpatizou pela figura de Bastinho, foi intimado a um discurso e deu-lhes uma boa quantia, mesmo que significasse um acirramento nas despesas da família.

A narrativa de *Caprichosos da Tijuca* se mostra diferente de *Na Rua Emereciana*, uma vez que não são as figuras da comunidade que movem a narrativa, mas o próprio fluxo de consciência do escritor diante do que lhe aconteceu e suas memórias, ocorrendo disgressões durante a narrativa. A primeira mostra o samba como algo que encanta a todos na comunidade, uma vez que o filho do Escritor e a esposa relutavam contra o sono em razão da adorável melodia da escola que passava pela rua.

O tratamento dispensado ao Escritor, inclusive por tentar justificar sua ausência a Bastinho, por parte de Lindolfo demonstra certo cuidado com as palavras, o que Cláudia Matos define como um "jogo" essa arte de lidar, por meio da linguagem, com as relações interclasse. O malandro, então, é reconhecido como esse ser que se mantém no meio; aquele que lida com a ordem e a desordem. Segundo Matos (1982, p.54), "sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema". Tal posição permite-lhe estar à disposição da burguesia e de sua comunidade - um agregado. Sua vestimenta - o tamanco, o chapéu e o terno - faz dele uma caricatura do burguês, o que não retira os seus propósitos de crítica ao sistema. O veículo de suas críticas é o samba, que é uma criação coletiva da comunidade da qual faz parte. A posição em que se apresenta não lhe permite individualidade, mas a proteção deste bem coletivo. Mesmo com a censura a que se submeteu o Estado Novo, que obteve o controle da cultura, o samba foi conservado por meio do "jogo", cuja característica principal é a ambivalência ou dualidade das palavras. A figura do malandro, que não era livre de desconfianças por ser "inimigo do batente" e da boa ordem, não passa despercebida por ninguém. A autoridade, ora a polícia, ora o governo, eram grandes exemplos de como esses preceitos os afetavam, uma vez que o malandro sempre fora uma figura desmemoriada e que não tinha bom jeito para lidar com eles, recaindo sempre no jogo. A dualidade, entretanto, se vê no malandro presente tanto na autoridade quanto no próprio malandro, que é

marginalizado. Isso nos mostra que o maior propósito do malandro é fazer suas críticas, mas não se resume a uma mudança instantânea, o que leva ao retorno à normalidade. Entende-se aí a sua relação com o Carnaval, festa movida ao samba e com dias demarcados na qual os pobres podem se vestir de ricos e vice-versa.

O Escritor, que escreve romances, embora não tenha essa designação clara que estamos utilizando, fala da desconfiança que teve com o malandro em sua narrativa sempre se esquivando de momentos de constrangimento. O malandro também demonstrava domínio de sua linguagem, o que empata as duas figuras ou as torna simplesmente duais, assim como o jogo em que o malandro se enquadra. Ao escrever o conto, o autor, Marques Rebelo, ao utilizar o alter-ego do Escritor de romances, que é o gênero burguês tipicamente comercial, justifica a técnica narrativa utilizada no conto mas coloca tal dualidade entre samba, que é criação coletiva, e romance, criação individual, expressa no gênero presente, que é o conto. Portanto, neste ponto, o conto se mostra um gênero adequado para melhor representar os impasses entre a individualidade e a coletividade, particular e universal.

Em contrapartida ao equilíbrio mantido pelo samba e pelo jogo malandros, há o sangue e rusticidade presentes no sertão. *Um Duelo que Ninguém Viu* se trata de um conto onde um Coronel que lamenta pela morte de um amigo. Este amigo tem o nome de Moisés, e o Coronel relembra as façanhas dele ao conduzir os bois pelas "estradas desse mundão analfabeto de Brasil" (ÉLIS, 1974; p.4). O Coronel o adjetivou como um "baiano enxuto, macio de fala, fiel de coração", mas destemido como ele só. O conto é centrado em um acontecimento envolvendo Angelino, companheiro de condução de boiadas, e Moisés, que começaram a disputar o poder de suas armas (garruchas). Moisés, ao ser desafiado por Angelino, disse que se esse não o matasse, ele iria picá-lo inteiramente:

- Bamo vê intãoce, baiano, quar que vale mais: sua pernambucana ou minha tronchada.
- Bamo, uai! É só ocê segurá o ponto. Se ocê num me matá no baque do catulé, eu te pico ocê nessa neguinha - e desembainhou uma baita faca aparelhada, de dois palmos de lâmina. (ÉLIS, 1974; p.5)

O Capitão Filó Simões, percebendo a aproximação nada ordenada da tropa, avistou Moisés carregando Angelino aos galopes. "Ambos eram uma papa de sangue" (ÉLIS, 1974; p.5). O Coronel fora buscar a tropa, e com ela o Moisés

em estado coalescente. "Quando, seis anos depois, Moisés saiu livre, automóveis e caminhões chispavam pelos chapadões empoeirados" (ÉLIS, 1974; p.6). Pouco se viam tropeiros. Moisés vivia de fazenda em fazenda "tocando viola, cantando recortado, tirando terços e velando defuntos" (ÉLIS, 1974; p.6), sem armas ou mulher. "Até fumo pro pito ele picava com as unhas", o que é grande mostra de sua rusticidade, um traço que é associado com a moral do sertão. O modo como ele morrera, segundo o Coronel, foi "depois de um pagode, onde cantou a noite inteirinha um catira doído, cheio de morena e ai-ai-la-rai" (ÉLIS, 1974; p.6). O conto é finalizado com o sopro do fumo do Coronel, a pergunta do ouvinte da história sobre a origem do fumo, o silêncio do Coronel, e um piano que "martelava a solidão" (ÉLIS, 1974; p.6).

Ao levar Angelino consigo, Moisés se mostrou cuidadoso para com o companheiro, mesmo depois das condições da luta sanguinolenta. É um ato dito "honroso", mesmo diante da agressividade da moral rústica do sertão. É, talvez, o mesmo sentimento do coronel em relação a Moisés, por estar fumando um fumo que talvez tenha sido dele. A menção ao samba e à onomatopéia de "ai-ai-la-rai", juntamente com o piano que "martelava a solidão", são efeitos musicais essenciais para a compreensão da dicotomia campo-cidade que envolve este conto. Os efeitos dados ao coronel e a Moisés, respectivamente, são da mais erudita música e do samba mais acessível às camadas baixas.

Neste conto de BE, a identificação da naturalidade identificava os personagens e os diferenciava no espaço rústico do sertão. A brutalidade com que se enfrentam mostra que há um código moral alternativo no sertão, que quer mostrar a força de sua tradicionalidade mas acaba por ferir ao outro. Os jagunços, que estavam em mesma posição social, acabam por ter um ao outro para ajudar, mesmo após a disputa. A dúvida permeia, entretanto, quando relacionada à morte de Moisés, que adorava fumos, e o aparecimento do aroma de fumo que o Coronel que contava a história estava a fumar. Isto provoca certa desconfiança no leitor, uma vez que as autoridades são figuras que abusam de seu poder diante do atraso e distância do centro. Tal distância do atraso é perceptível até hoje, afetando as estruturas de base.

4. Mudança

Quando falamos de trabalhador na literatura é preciso começar por distinguir: até aproximadamente o final do século XIX trabalhador é quase exclusivamente o escravo, o negro e, secundariamente, o índio - a questão social mistura-se com a

questão racial. Data praticamente do século XX a figura do trabalhador operário, no sentido do moderno modo de produção capitalista. (REIS, 2004; p. 42-57)

Ao se tratar do trabalhador, verifica-se uma super valorização do trabalho diante do louvor ao esforço individual não só característica do próprio sistema capitalista, mas da imagem que o Governo Vargas, através do Estado Novo, procurava manifestar. É o que se vê em *O Bilhete*.

O trabalhador de *O bilhete*, conto de 1966, é evidenciado por uma primeira pessoa preocupada com a composição de uma pintura, mas também preocupado com a chegada da mulher, atrasada possivelmente em razão do trânsito, segundo o que imagina o narrador. Os atrasos, entretanto, passaram a ser constantes, e o narrador tenta não ter desconfiança sobre a esposa. Ao chegar, questionada sobre o motivo do atraso, ela fala que "na última hora, um monte de contratos para bater e xerografar" (REBELO, 2002; p.378). O marido invoca os direitos trabalhistas como forma de questionar a sua liberdade, mas ela diz ser o emprego necessário ao seu sustento e difícil de se achar outro. Também defende o trabalho alegando ter suas compensações, mas o marido fora irônico ao declarar imaginar "que grandes compensações" (REBELO, 2002; p.378). A mulher rebate afirmando que pelo o menos a respeitam. Ao se mostrar pronto para defendê-la quando necessário, ela se mostrou autônoma em relação à sua proteção, e logo fora para o banho. Neste momento, a narração passa a ser onisciente, falando do dia da personagem, seu encanto com os produtos das vitrines e consumo de alimentos.

O narrador fala, então, de seu antigo casamento e como conhecera seu atual marido, Oscar, em uma exposição. O rapaz, que não era expositor, criticou "as imperfeições os canhestrismos, os truques, as escamoteações" (REBELO, 2002; p.380), fazendo maior o propósito de uma arte séria e comunicativa. Heloísa falara que Oscar, por não usar paletó e gravata, era quadrado ao seu modo, menos superficial. Ele, crítico com o cinema e o teatro, rude ao comer; ela, indiferente à arte, perguntara porque ele não pinta retratos, e ele fala que é assunto superado, e que os meios agora são outros. Acreditava nele e em suas dúvidas, e logo foram morar juntos. Ao acordar, ele já havia feito o café para ela, e ela percebera que ele era quem não conseguia se impor aos donos de galeria e não se firmava diante do público, participando somente de mostras coletivas onde sua arte não tem destaque em relação às outras peças.

Um bilhete fora deixado por Oscar, falando que "tivera de sair e avisava que chegaria tarde" (REBELO, 2002; p.382). Pouco depois, ao encontrar uma

conta de luz, ela diz: "Vence-se amanhã, Oscar" (REBELO, 2002; p.383), e Oscar fala que "dará um jeito", já que um conhecido lhe arrumara "um freguês em perspectiva" (REBELO, 2002; p.383), e que este poderia lhe "adiantar uns trocados" (REBELO, 2002; p.383). Heloísa disse que deixasse com ela, e ele agradeceu alcinhando-a de anjo, beijando-a ao final o "pobre artista fracassado" (REBELO, 2002; p.383).

Percebe-se no conto a ambiguidade típica do jogo da linguagem promovida pelo malandro na relação do casal, uma vez que a mulher assalariada, participante do coletivo trabalhista, é vista pelo marido tanto idealmente, tendo a fala de abuso por parte do patrão como prova; e como uma mulher malandra, pois desconfia dela por lidar com o coletivo associado à rua e ao mundo fora de casa, integrante das tradicionais orgias nas quais os malandros se metem (MATOS, 1982; p.97). O marido, por outro lado, era um artista que criticava a ordem social, mas depois de começar a viver com Heloísa ele perdeu a autonomia diante dos salões, donos de galeria e público, uma vez que não conseguia impor o seu trabalho.

O conto possui elementos que permitem-nos enquadrar a importância da instituição família na sociedade da época, assim como a cultura malandra nas relações. Sua narrativa, feita em discurso indireto-livre ora operando pela visão de Heloísa, ora pela visão de Oscar, faz com que o a dualidade do discurso malandro típica dos jogos esteja presente na constituição do conto. Há conexões claras do samba lírico-amoroso, expressão sufocadas críticas malandras contra o sistema e a censura, com a temática escolhida. A alternativa malandra, é claro, não existe por um acaso. Esta escapatória, entretanto, não era possível a Supriano, personagem de *A Enxada* de Bernardo Élis.

Supriano, ou Piano, é um personagem cheio de preceitos e linguagem ponderada. Não se sabia onde havia aprendido, mas era "delicado e prestimoso como ele só" (ÉLIS, 1974; p.83), apesar de sua má aparência. Piano não pode cumprir com um contrato com o delegado e, num "fritar de ovos", acabou entregue a Elpídio para que pagasse a dívida que tinha com o delegado e, também, o delegado deixasse como "resolvido" os negócios com Elpídio. O conto, narrado em discurso indireto livre, e tendo a roça como seu espaço predominante, fala sobre a busca de Supriano por uma enxada com a finalidade de cumprir o prazo imposto por Elpídio, que o ameaçava com cadeia caso não plantasse. Embora Piano pedisse ao seu patrão a enxada, ele negava pela má fama de devedor que tinha a partir do seu último patrão. As tentativas de diálogo com o patrão sempre eram cortadas em razão da "pouca conversa" de Elpídio,

que se referia a Piano quase sempre como "negro" e "à tãa". "Falava e saía na carreira (ÉLIS, 1974; p.87)".

Honesto e trabalhador, Piano tentara pedir emprestado ou comprar à prazo, mas ninguém o faria para Supriano uma vez que Elpídio é o fornecedor da ferramenta. Seu Joaquim Faleiro, embora fosse um dos personagens que melhor se davam com Piano, lhe negou a enxada emprestada porque se tratava de cultivar a terra de Elpídio, com quem mantinha rixa. Supriano esperou à beira da porteira por alguém com quem pudesse negociar a ferramenta mas somente encontrou um Padre que, embora tivesse lhe prometido uma, teve a enxada roubada antes de destiná-la ao pedinte. Piano também esperava encontrar o ferreiro Homero para que lhe pedisse a confecção de uma enxada, embora lhe fosse natural a confecção de foices. Entretanto, ao ferreiro alcunham uma impotência devido à sua embriaguez constante.

Pego de surpresa por poliduros ao ir além das terras de Elpídio para conseguir a enxada, Piano é preso por poucos dias como se fosse fugitivo, coisa que não era, e é pressionado pelo patrão para que cumpra o prazo: "até o dia de Santa Luzia", um dia que "vinha chegando de galope" (ÉLIS, 1974; p.88). Uma vez que Supriano havia plantado arroz em seu campo de plantio dias antes, ele sobe num pé de jatobá-do-campo para verificar se havia crescido. Visualizando brotos novos na terra, ele se pôs a descansar desejando uma chuva produtiva. Diante disto, vislumbrou a fartura e a paz do descanso junto à sua família, em sua morada precária, embaixo de chuva torrencial, à luz do fogo ardente, sonhando também com a posse de uma enxada. Sua mulher, entretanto, pergunta se o plantio fora feito, o que o levou a uma consulta visual do saco de arroz, que lhe parecia intacto. O terror lhe fez alcançar a roça de plantio, e ele, sem enxada, plantava o arroz com as mãos, fazendo terra barrenta, seu próprio sangue e carne se misturarem. Os soldados recém-chegados, horrorizados com a condição de Piano, tramaram entre si. Um deles aprontou a arma. Assim,

"o cano do fuzil campeou, cresceu, tampou toda a sua vista, ocultou o céu inteirinho, o mato longe, a mancha por trás do soldado, que era o sol querendo romper as nuvens." (ÉLIS, 1974; p.103)

O tiro assustou os animais da mata, assim como Olaia, esposa de Piano, que pediu paz à alma do esposo e supôs ter sido obra dos "capetas que lá iam de volta para a cidade" (ÉLIS, 1974; p.103). O tempo se fechava.

Narrando-se o movimento urbano da cidade do dia do divino, de repente surge Olaia e seu filho mendigando pela cidade. Ela se encontra em condições de pouca comunicação, assim como o filho, chamado de "bobo" e "porco" pelo narrador e por Piano. Quando questionada se seria esposa de Supriano, ela nega. O personagem que pergunta supõe ser "medo de soldado" (ÉLIS, 1974; p.107).

A digressão na narrativa que ocorre no início do conto, ao Supriano contar a Joaquim Faleiro, um autônomo, a razão de pedir a enxada emprestada, é uma marca definidora no conto. Piano, diferente do herói Ulisses de *Odisseia*, não relatava a história de suas desventuras em busca da enxada, o que mostra a falta das dimensões mágicas do percurso narrado deste herói trágico, o caboclo. "o narrar estava imbuído de funções mágicas, que não eram permitidas a todos" (GOTLIB, 2006; p.24). No caso de Supriano, que serve a uma oligarquia, ele é usado como "objeto de troca" (SOUZA, 2004); ou seja, ele é reificado. Por ser submisso e de pouca comunicação para com os outros, Supriano pode ser comparado ao índio proeminente da imagem do bom selvagem de Rousseau, se pensarmos na formação dos personagens brasileiros presentes no imaginário nacional (FERNANDES, 2007). Sua fisionomia, entretanto, é a mesma de um escravo, e a voz incorporada pelo discurso indireto livre é a do narrador branco e civilizado que se mistura à do personagem.

A expressão "Santa Luzia vinha chegando de galope" (ÉLIS, 1974; p.88) denuncia que tempo e espaço são aproximados por um instrumento, que a palavra "galope" denuncia ser um "cavalo", mas a inferência ao verbo "galopar" mostra que se trata de uma distância própria da lógica da região, cujos dias santos são característicos, mesmo que Supriano se movimentasse à pé, o que seria natural de um fiel. Ou seja, isso denuncia um possível atraso do personagem com relação ao seu próprio destino e seja sua condição como herói trágico. Também é uma marca de atraso tecnológico com relação ao restante do mundo, que já estava motorizado e em alta velocidade.

A presença do ferreiro Homero, mesmo que por sua ausência, é um dos ápices do conto. Por ter o costume de fazer foices, Supriano imagina que ele poderia lhe fazer uma enxada, o que não lhe é próprio. Assim como seria impróprio para um Homero fazer um herói trágico em tal época e espaço nacional, a modernidade em que *A Enxada* é escrita, seria impróprio para Bernardo Élis forjar um herói épico em tais condições sem desconsiderar a situação de subdesenvolvimento em que o Brasil se encontra na modernidade, além de todo o seu antecedente histórico e condições de ex-colônia, República

recente e ex-país escravocrata. A modernidade, de cuja forma privilegiada se tem o romance, ainda é insuficientemente representada com este gênero, se do ponto de vista brasileiro. Fragmentada e destoante em seus diferentes pontos de vista e digressões, o conto se mostra mais eficaz ao representar a realidade plural brasileira através do regionalismo, ao tornar o local e o universal em estrutura e, assim, repensar nacionalmente a nação, como um todo, e o brasileiro, que, acima de tudo, ainda é um forte, mesmo que instrumento para tal fim não-imediato, mas essencial, como se faz a arte.

O espaço social é caracterizado pela permanência do domínio de uma oligarquia - a de Elídio - , cujos limites eram demarcados pelas suas terras. Por isso ir além destas terras foi motivo de castigo. Uma estrutura cujos resquícios foram aproveitados diante do atraso da região foram as do regime escravocrata, onde Piano surge como peça de troca por razões políticas.

Reis (2004; p.57) coloca que o projeto do trabalhador moderno é um mundo do trabalho sem exploração. Tal ideal, visto pela desconfiança de Oscar ou pelo modo com que Elídio se aproveitava dessas estruturas antigas, é tomado como um futuro distante para esse povo, ainda na contemporaneidade.

5. Pra não dizer que não falei das flores

O espaço entre campo e cidade é onde o velho e o novo se apresentam de forma a compreendermos melhor os antagonismos da sociedade brasileira. Diante da comparação entre *Quadra de São José* e *Na rua Dona Emereciana*, percebe-se uma clamação pela preservação das ordens individual e coletiva, respectivamente, por meio das narrativas em primeira pessoa, de Angelino, cujo tom é anedótico, e de um narrador onisciente que move a narrativa delineando os contornos da vizinhança, como se prova o segundo conto. Há uma hierarquia entre os personagens de *Quadra de São José*, uma vez que o domínio coronelístico determina as posições dos personagens e a quem eles se subordinam. Embora haja a luta para que os indivíduos moradores da rua Dona Emereciana se diferenciem, há uma preservação da ordem coletiva sustentada pela figura social da família e pelo desejo de luta pela cultura comum e popular.

A violência na cidade é percebida pelos atritos gerados entre o proletariado e a elite, dimensionados no ambiente carioca pela geografia, o que possibilitou o surgimento da figura do malandro para intermediar as relações entre ordem e desordem. O malandro aposta em suas críticas a partir do samba

e do jogo, mas pouco se resolve diante da voga de "paz social e comum", ou o chamado "bem estar social" pela elite de hoje, que é imposta pela classe que quer se manter como é, o que condiciona o malandro a agir pelas fronteiras. No campo, entretanto, a violência é percebida entre os indivíduos que se apresentam, os jaguços e o coronel. Há uma relação de respeito de um com o outro, mas a briga pelo mais forte e pelo o que melhor os apresenta como valentes, seja a faca ou sua naturalidade, os colocam à prova pelo título; no caso, Angelino ansiava pelo título de Moisés, assim como possivelmente o Coronel. Mesmo que posto à dúvida, o personagem ou o leitor se mostram respeitosos para com a figura do Coronel, dependente de tal título para sustentar sua posição, que é originária de um sistema em degradação. A naturalidade e a terra, que fora cantada como sinônimo de nacionalidade, e a sua rusticidade, são sinônimos do caráter do sertanejo. O respeito que possuem uns pelos outros, por outro lado, é sinal de que há um código de conduta, uma moral, mesmo que à margem da moral presente no ambiente citadino. Aparentemente livre de julgamentos, o Coronel, indivíduo que narrara o que se passara com Moisés, herdara suas narrativas tal como a força do índio antropófago conhecido em *I-Juca Pirama*. A violência, eixo temático-comparativo que contempla esses dois contos, é expressa por meio das figuras e instrumentos para lidar com os expoentes dos conflitos, seja a linguagem ou a malandragem; e também é expressa pela crueldade com que se projeta no sertão brasileiro a partir da moral que, apesar de bruta, se mostra justa, e cujos resultados são importantes para a posição ou destaque do indivíduo. O malandro, embora se destacasse por ser quem é e por viver a sua vida conforme a malandragem dizia, zelava por um bem comum: o samba e a ordem coletiva.

O trabalho é apresentado em *O bilhete* a partir da perspectiva do trabalho feminino, figura que se tornara mais representativa pela modernidade do governo Vargas. O questionamento sobre a modernidade do trabalho escravo é um jogo utilizado pelo autor e por sua questão de perspectiva, inclusive a respeito da sua condição de artista. Em *A Enxada* o trabalho, dado pelas velhas estruturas abandonadas em razão da centralização do governo na capital carioca, ainda não é desvinculado do regime escravocrata e o domínio dos coronéis, que querem se manter em suas posições sociais, e tem o campo como espaço sem leis e onde podem manter os seus domínios: fora da civilização citadina. Esta é a razão de Piano ter sido punido, por estar longe demais do domínio de Elpídio e ser suspeito sob o pretexto do prazo a ser cumprido. O

domínio pelas posses é um traço arcaico que quer se manter moderno e determinante quanto à posição social.

Na comparação exibida neste trabalho vemos, primeiro, que há ainda uma presença determinante da natureza no campo, o que melhor molda o meio como o homem lida com os outros indivíduos e se faz indivíduo. O ambiente se faz social com a presença da natureza, que está fora de seu tom harmônico tradicional, o que denuncia a cidade como um lugar mais equilibrado. Este equilíbrio citadino, embora seja suportado com o discurso da eficácia citadina pela defesa do bem-comum, é um equilíbrio falso, se considerarmos que quem dita isso é a elite, e não a maioria, a comunidade, que faz uso do samba e todo o modo de ser malandro como empecilhos que rompem este equilíbrio de modo pacífico e fantasioso, embora não duradouro. O equilíbrio no campo, entretanto, é rompido pela luta do mais forte, que termina pela predominância questionadora de uma oligarquia se sustentando com a rústica moral do sertão. Tudo isso se vê durante os períodos de escrita da década de 30 a 1965. O trabalho, por sua vez, dá melhor dimensão à contemporaneidade, tomando como base os elementos que delimitam os limites entre o conto e o romance presentes nas obras.

Finalmente, há de se entender, por meio do samba enredo que deu início a este trabalho, que a lógica citadina que reina na contemporaneidade calou o atrasado campo brasileiro mesmo em meio aos sucessivos estímulos que o mundo atual oferece. Da mesma lógica, entretanto, por um dia de carnaval, reascendeu o campo não só como a nossa posição periférica diante do mundo globalizado, mas também suas velhas estruturas ainda não superadas e ocultadas pelo espetáculo, a grande carnavalização do mundo civilizado presente nos noticiários brasileiros. Há muito ainda para se descobrir de um Brasil oculto por essas estruturas e repensado pela clássica lógica da fábrica e do seleiro, da malandragem e do caboclo, da moral e do respeito, do campo e da cidade.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira*

paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CAMPOS, Gedeon Pereira. *Risibilidade na contística de Bernardo Élis*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis ; COSTA, Deane M.F.C e. . *Literatura, trabalho e reificação em A enxada , de Bernardo Élis*. In: Ana Laura dos Reis Corrêa; Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa; Germana Henriques Pereira de Sousa. (Org.). *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: CEELL, 2009, v. v.1, p. 101-116.

EAGLETON, Terry. *Introduction: What is Literature?*. In: *Literary Theory: an introduction*. 2a. ed. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996. (Há uma tradução disponível de "Teoria Literária: uma introdução" para o português publicada pela Martins Fontes no ano de 2006)

ÉLIS, Bernardo. *Seleção*. Org. Gilberto Medonça Teles, estudo e notas do prof. Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

_____. *Veranico de Janeiro*. Goiânia: ICBC, 2006.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *A ideologia do personagem brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Oficina Editorial do Instituto de Letras - UnB, 2007.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do Conto*. 11a. ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Cavando (Uma análise de A enxada, de Bernardo Élis)*.

In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, n° 2, p. 33-51, jun. 1984.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

OUZA, J. R. *O homem e a sua linguagem no conto "a enxada"*. Revista da UFG, Vol. 7, No. 01, junho 2004 on line (www.proec.ufg.br) (acesso: 31/03/2013 - 00h17)

REIS, Zenir Campos. *O Mundo do Trabalho e seus avessos: a questão literária*. In: BOSI, Alfredo (Org.) *Cultura Brasileira - Temas e Situações*. São Paulo: Ática, 2004 (p. 42-57).

REBELO, Marques. *Contos Reunidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SANTOS, Rogério Santana dos. *O triunfo do conto: em Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis*. 2004. 358 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YATSUDA, Enid. *O Caipira e os outros*. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. 4a. ed. São Paulo: Ática, 2004 (p.103-113).

<http://papodesamba.com.br/noticia.php?id=3713> (acesso dia 17/02/2013, 0h24).